

Un Acercamiento Socio-Semiótico a la Problemática de la Transposición del Relato Literario al Cine¹

María Rosa del Coto²

Resumen

La ponencia se inscribe en una investigación que retoma indagaciones previas, materializadas en diversos trabajos presentados a congresos. Consiste en la presentación de los fundamentos teóricos y los métodos de abordaje que para el estudio de las transposiciones de la literatura al cine postulamos en el pre-proyecto de doctorado en Semiótica (Universidad Nacional de Córdoba) "Las transposiciones de la literatura argentina al cine nacional entre los años 40 y 70".

A la exposición se incorporan también algunas líneas cuyo objetivo básico es subrayar la necesidad de prestar atención al funcionamiento de lo escenográfico- arquitectural y a las relaciones que las imágenes en movimiento, y fundamentalmente las cinematográficas, establecen, más allá de las citas puntuales, con las pictóricas.

La perspectiva teórica desde la que se enfoca la práctica de la transposición es la desarrollada por Verón en la Teoría de los discursos sociales y apela, en lo que se refiere a los aspectos metodológicos, a las teorías narratológicas y a teoría de la enunciación.

La presente ponencia consiste en la presentación de los fundamentos teóricos y los métodos de abordaje que para el estudio de las transposiciones de la literatura al cine postulamos en el pre-proyecto de doctorado en Semiótica (Universidad Nacional de Córdoba) "Las transposiciones de la literatura argentina al cine nacional entre los años 40 y 70". A la exposición se incorporan también algunas líneas, cuyo notorio carácter preliminar remarcamos, tendientes a subrayar la necesidad de prestar atención al funcionamiento de lo escenográfico- arquitectural y a las relaciones que las imágenes en movimiento, y fundamentalmente las cinematográficas, establecen, más allá de las citas puntuales, con las pictóricas. El objeto del que nos ocuparemos se inscribe dentro de un campo de fenómenos -el de los pasajes de obras literarias al cine-, que se presenta a su vez como manifestación de una práctica más general, a la que, en consonancia con la denominación propuesta por diversos autores (Steimberg, Traversa, Wolf), llamaremos transposición. Definida como "el cambio de soporte o lenguaje de una obra o género"³, dicha práctica atraviesa "todas las etapas de la historia cultural"⁴.

Es preciso subrayar, no obstante, que es en las sociedades contemporáneas donde adquiere, al menos cuantitativamente, dimensiones no alcanzadas con anterioridad. Esto, en gran medida, está vinculado con el hecho de que todo lenguaje al establecerse en la sociedad recurre a la práctica transpositiva para la generación de sus productos. De modo tal que la aparición de, por ejemplo, cada nuevo medio de comunicación implicó que ella recibiera un significativo impulso. En efecto, el emplazamiento discursivo de cada uno de ellos conllevó la convocatoria a géneros (y estilos) de cuya dinamización se encargaron lenguajes no sólo previamente existentes sino, por lo general, también socialmente consolidados. Así como, por citar un ejemplo de actualidad, ocurrió recientemente con el diario en Internet, sucedió, entre otros, con ciertos géneros pictóricos, en la fotografía (el retrato es el caso emblemático), con el melodrama, en la radio, con el noticiero, en la televisión.

El cine en su momento inaugural no fue una excepción a la regla: a partir de las posibilidades/restricciones que su dispositivo técnico le impone y de las condiciones a las que lo sometía el más que incipiente desarrollo del sistema de significación cinematográfico, apeló sistemáticamente a la operatoria transpositiva para retomar el melodrama, el cuadro viviente, los números del espectáculo circense y del music-hall.

Ahora bien, las transposiciones genéricas, de innegable importancia para el entramado discursivo pues son las que dan lugar, sea a la postergación de la ineludible muerte de un género en su localización

¹ Ponencia presentada en las *IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*, organizadas por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de La Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y el Instituto de Estudios del Hábitat (IDEHAB) de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la misma Universidad. El evento tuvo lugar en el Salón Dorado de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires entre el 7 y el 9 de septiembre de 2006.

² Profesora en Letras (FFyL, UBA). Docente-Investigador Categoría III (CIN). Doctoranda en Semiótica (FFyH, UNC). Profesora Titular Regular de Semiótica de los Medios II (Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA) y de Semiótica de la Imagen (Comunicación, Universidad Nacional de Quilmes). Ha dirigido y forma parte de proyectos científicos aprobados por el CIN (UBACyT) y de investigaciones de cátedra (Fac. de Ciencias Sociales, UBA). Autora de *De los Códigos a los Discursos*; compiladora de *La Discursividad Audiovisual. Aproximaciones Semióticas*. Expositora en encuentros nacionales e internacionales de su especialidad y de comunicación. Miembro vocal de la Asociación Argentina de Semiótica. Miembro del Comité Científico Local y Coordinadora General del eje G) Lenguajes y políticas lingüísticas del III Congreso Panamericano de Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, julio, 2005 y del Comité Científico de Pensar, Ver, Indagar, Segundas y Terceras Jornadas Nacionales de video y cine documental, Univ. Nac. de Quilmes, noviembre, 2005 y junio, 2006.

³ Steimberg, Oscar, Libro y transposición, en *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Atuel, Buenos Aires, 1993, 109.

⁴ Steimberg, O., op. cit. Pág.109.

de origen, sea a la emergencia (o al afianzamiento) de transgéneros, no son las únicas existentes. A ellas se suma la transposición de un texto independientemente de cual/es sea/n sus materias significantes.

El cine, haciéndose eco, asimismo, de un ejercicio corriente en la escena teatral (se incluye aquí la ópera y el ballet), practicó, también desde su nacimiento, el pasaje de la literatura, especialmente de la novela y, en menor grado, del cuento. *Les victimès de l'alcoholisme*⁵ (Zecca, 1902) y *Veinte mil leguas de viaje submarino*⁶ (Méliès, 1907) son sólo dos de los títulos del llamado Modo de Representación Primitivo⁷ o Cine de los primeros tiempos⁸ que iniciaron la larga lista con la que la "invención" de los hermanos Lumière nos fue enfrentando a lo largo del tiempo.

Arbitrario por incompleto, el somero bosquejo planteado hasta aquí persigue un único fin: procura llamar la atención sobre el hecho de que a medida que el proceso de mediatización se profundiza, la práctica transpositiva, debido a su proliferación, gana terreno en tanto que mecanismo de producción discursiva; pero es preciso también advertir que, por imponerse en ella un juego de doble dirección, se complejiza. Los pasajes textuales no van sólo de la literatura a los medios, sino que, y cada vez con mayor insistencia, lo hacen de un lenguaje mediático a otro (u otros), incluidos el soporte libro y la literatura.

No tomar en cuenta esta doble dirección obstaculiza, entre otras cosas, advertir el modo de funcionamiento del sistema de jerarquías que las lecturas actualizan cuando los sujetos se ubican respecto a los objetos transpositivos. En efecto, es fácil advertir que la manera en que, por ejemplo, los metadiscursos se posicionan respecto a las transposiciones, varía según sea la dirección del trayecto. El gesto evaluativo que está en la base de las aproximaciones habilita la aplicación de dos lógicas: una, que convoca la cuestión de las pérdidas y las ganancias, cuando el trayecto va de la llamada alta literatura a los discursos mediáticos; la otra, que es indiferente a ese criterio, cuando el trayecto es el inverso.

En nuestro país el discurso referido a las transposiciones de relatos literarios al cine no escapa a las generales de la ley: frente a las permanencias y los cambios que en relación con el texto de partida muestra el texto de llegada, no sólo los metadiscursos de la prensa especializada y no especializada, sino también los de la mayoría de la crítica académica, aplican una mirada valorativa que hace centro primordialmente en el eje de las pérdidas y las ganancias.

No cuestionamos esta perspectiva debido a su carácter evaluativo, pues éste es intrínseco a la crítica (se vincula con una de sus funciones)⁹. La juzgamos inadecuada porque el eje mencionado, además de lo aludido en relación con sus implicancias ideológicas, se articula con un criterio: el de la fidelidad/no fidelidad al texto de partida, que resulta insostenible teóricamente. Su inadecuación proviene de lo que el criterio supone: o bien una equivalencia absoluta entre lenguajes, cosa que es, por inexistente, imposible de probar, o bien una equivalencia relativa, que, en principio, consideramos real, pero que en razón de no haber sido estudiada con el grado de exhaustividad imprescindible, pone trabas para que, debido al condicionamiento que ejerce la valoración social de los lenguajes, los cambios, inevitables, dejen de percibirse siempre como una lamentable pérdida.

Existe también otro elemento que, aunque distinguible del previamente presentado, guarda estrecha relación con él: se trata del sostenimiento de una postura deudora de un enfoque, al que el sentido común definiría de romántico, acerca del autor, que sustenta, en mayor o menor grado, el principio de la intencionalidad del productor del texto fuente.

Para no quedar atrapados en una mirada que entendemos tendenciosamente equívoca, consideramos necesario cambiar el punto de vista. En tal sentido y sintonizando con la posición de algunos autores (Ropars, Bettetini) insistimos en la idea de concebir el tipo de transposición al que nos referimos como re-escritura o, para ser más precisos, como escritura de una lectura.

Independientemente de los modos de leer a los que las transposiciones particulares respondan, el pasaje, el proceso de escritura de una lectura, comporta, al igual que las otras concretizaciones del re-contar un relato (como las de las versiones¹⁰, por ejemplo), la puesta en juego de un paquete de operaciones integrado, entre otras, por la elisión, la expansión, la sustitución, el "pasaje propiamente dicho"¹¹, la manifestación de implícitos, la redistribución, la condensación.

En tanto el paquete de operaciones aludido interviene en las diversas formas en que el re-contar un relato se concretiza, se vuelve necesario establecer un parámetro que, operando como principio clasificador, ordene los fenómenos en sub-variedades, y con ello facilite la tarea de abordar el objeto que nos ocupa. Creemos que tal parámetro es la noción de lectura pues al convertirse ésta en el foco del examen tendremos la posibilidad de plantearnos por qué los relatos sufren modificaciones al ser

⁵ Transposición de *L'Assommoir*, 7º volumen de la serie *Les Rogon-Macquart* de Émile Zola.

⁶ Transposición de la novela homónima de Julio Verne, escrita entre 1869 y 1870.

⁷ Según la denominación postulada por Noël Burch en *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Cátedra, Madrid, 1987, página 193 y siguientes.

⁸ Según la denominación postulada por André Gaudreault en *Du Littéraire au filmique Systeme du récit*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1989, página 17 y siguientes.

⁹ Cf. *El Castillo de Borgonio La producción de sentido en el cine* de Mabel Tassara, Atuel, Buenos Aires, 2001, 113.

¹⁰ Las versiones, a las que en el campo de las teorías cinematográficas suelen denominarse *remakes*, no implican cambio de materias de la expresión.

¹¹ □Es preciso señalar que la realización de un proceso de traducción sea éste lingüístico, interlingüístico o intersemiótico, conlleva cambios de sentido más o menos notorios. A este hecho se debe el haber entrecomillado el sintagma "pasaje propiamente dicho".

recontados, al mismo tiempo que, entre otras cosas, formular hipótesis acerca del (o de los) modo/ s de leer que se ponen en juego en las diversas formas del re-narrar, y pensar sus relaciones con fenómenos en los que la lectura interviene de otra/ s manera/ s, a la par que, claro está, avanzar en la descripción y explicación de los mecanismos transpositivos.

Al concebir en términos de re-escritura el pasaje del relato literario al cine (en rigor el del relato que se materialice en cualquier sistema significante y se traslade a cualquier otro sistema artístico o comunicacional) tenemos también la posibilidad de pensar las relaciones entre texto de partida y texto de llegada desde un enfoque discursivo que nos permita superar una visión meramente descriptiva de las modificaciones y las permanencias. El enfoque teórico que enmarcará el abordaje analítico es el de la Teoría de los discursos sociales, desde el cual las transposiciones pasan a conceptualizarse como constituyentes de la red de la semiosis, la que, a partir del pensamiento fundante de Peirce¹², Verón¹³ postula infinita.

Según nuestra perspectiva, pensar la transposición desde una visión sociosemiótica que afirma la no linealidad del sentido, esto es la distancia, la diferencia, entre producción y reconocimiento y explica tal desfase por la incidencia de condiciones productivas distintas, y que proclama que el sujeto no es la fuente del sentido, sino la necesaria intermediación entre condiciones de producción y proceso de producción y condiciones de reconocimiento y proceso de lectura¹⁴ vuelve factible tener en cuenta la especificidad de la transposición en el conjunto de los fenómenos discursivos en dos orientaciones: por un lado, a nivel de un acercamiento general al fenómeno y, por otro, a nivel de un estudio analítico centrado en las transposiciones particulares. Así, a nivel teórico, el carácter de "lectura de una escritura" las vuelve comparable con otros objetos semióticos más o menos alejados de ellas como son, por ejemplo, las traducciones interlingüísticas, las puestas en escena de los textos dramáticos, las versiones. Mientras que en lo que se refiere al segundo nivel, posibilita: a) advertir sus conexiones con, por ejemplo, géneros y estilos de época y de autor, que resultan relevantes a la hora de hipotetizar acerca del cómo y del por qué se efectúa el proceso de construcción de sentido, y b) señalar el "lugar" desde el que se ha efectivizado la dinámica de lectura-escritura plasmada en la nueva construcción textual. Abre, a su vez, la posibilidad de actualizar el enfoque que, sobre las transposiciones de la literatura al cine, y, dejando de lado ciertas excepciones, aun impera entre nosotros.

El criterio de fidelidad/no fidelidad y la preocupación por el tratamiento de la problemática de las equivalencias que domina la escena desde los años 40 y 50 con, por ejemplo, la defensa de "un cine impuro" postulada por Bazin¹⁵ y los numerosos intentos de construir tipologías, tarea a la que los abordajes de la transposición de la literatura al cine fueron muy afectos durante esas décadas, se resitúan en los ochenta con la aproximación semiopragmática de Bettetini. Dicho investigador, aunque no olvida lo priorizado previamente, el estudio del enunciado, pone énfasis en el de la enunciación. Afirma, al respecto, que "la traducción de los aspectos comentativos supone casi siempre un trabajo de re-escritura y replanteamiento de las estructuras enunciativas de la obra, que puede llegar a comprometer los mismos aspectos narrativos..."¹⁶, aseveración que, dicho sea de paso, conmueve los cimientos de la creencia que la Teoría narratológica del contenido establecía como inapelable ley: que las estructuras narrativas pueden trasladarse sin sufrir modificaciones de un emplazamiento material a otro o pueden investirse con materias significantes diversas sin cambios.

Ahora bien, lo que en los ochenta puede considerarse un tímido, aunque significativo, desplazamiento en la consideración del tema se subraya en los noventa cuando los elementos considerados: el criterio de fidelidad/ no fidelidad y la problemática de las equivalencias, son radicalmente desterrados de ciertos trabajos como los de Lu e incluso los de Vanoye, el reconocido autor de *Récit écrit/ récit filmique*.

Lu, inscribiendo sus "reflexiones sobre 'literatura y cine' en el marco de la teoría del texto" (básicamente la escuela kristevo-barthesiana) y de la teoría de la recepción", aboga por delimitar "los modos de pasaje semiológico" reubicando las tres artes comprometidas, la literaria, la teatral, la cinematográfica, "en un sistema global del relato en lugar de volver a trazar sus límites fronterizos"¹⁷, mientras que, por su parte, Vanoye visualiza la transposición como un proceso de apropiación impuesto por la transferencia histórico-cultural¹⁸ y subraya que este proceso "se ejerce (...) en tres niveles y según grados de intensidad variable: - en el nivel sociohistórico, depende de una época, de un contexto de

¹²: Obra Lógica Semiótica de Charles Sanders Peirce, Taurus, Madrid, 1987.

¹³ El sentido como producción discursiva, capítulo 5 de II El tercer término, en *La semiosis social Fragmentos de una teoría de la discursividad*, de Eliseo Verón, Gedisa, Buenos Aires, 1987.

¹⁴ *La semiosis social Fragmentos de una teoría de la discursividad* y Semiosis de lo ideológico y del poder en *Semiosis de lo ideológico y del poder, La mediatización*, de Eliseo Verón, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., Buenos Aires, 1995.

¹⁵ "A favor de un cine impuro", capítulo VIII del libro ¿Qué es el cine?, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1990.

¹⁶ Las transformaciones del sujeto en la traducción, en *La conversación audiovisual Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*, de Gianfranco Bettetini, Cátedra, Madrid, 1986, Pág. 94

¹⁷ Introducción general, de *Transformation et réception du texte par le film*, de Lu Shenghui, Peter Lang, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien, 1999, pág.3.

¹⁸ "La adaptación", en *Guiones modelo y modelos de guión Argumentos clásicos y modernos en el cine*, de Francis Vanoye, Paidós, Barcelona, 1996, pág.144.

producción (Hollywood, años 30, Francia, años 20 o 60, etc; - en el nivel estético, depende de una corriente, de un movimiento, de una "escuela" (el expresionismo, la *Nouvelle Vague*), - en el nivel estético individual, depende de un autor o de un equipo¹⁹). De modo tal que "la apropiación designa (...) el proceso de integración, de asimilación de la obra (o de ciertos aspectos de la obra) adaptada al punto de vista, a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores".

Se verá que no estamos efectuando un relevamiento ni riguroso ni exhaustivo. Para ello sería necesario mencionar varios nombres más y detallar otras propuestas²⁰. La intención que nos moviliza es simplemente la de brindar un pantallazo del panorama que la literatura internacional parece estar dibujando actualmente y advertir el contraste que se establece con la casi totalidad de la bibliografía nacional, la que, según nuestro pensamiento, adolece de un conjunto de carencias cuyo epicentro es la falta de toda problematización teórico-metodológica, la que se suple con apelaciones de naturaleza normativa.

Unas líneas ahora sobre el tipo de análisis que proponemos. Éste comprenderá dos instancias: una, la primera, que a su vez se bifurcará en dos momentos, será descriptiva, la segunda, interpretativo-explicativa.

Dado que el modo de organización textual general de las obras de partida y de llegada es el relato, el momento inicial de la primera instancia consistirá en el abordaje del texto transpuesto y del texto transpositor en sí mismos, como objetos textuales independientes. Tal abordaje se concretizará con la puesta en juego de las categorías que Genette postula para el tratamiento analítico del discurso narrativo: tiempo, modo y voz; Asimismo, y porque lo narrativo incluye lo descriptivo, se tendrán en cuenta formulaciones teórico-metodológicas efectuadas en referencia a textos lingüísticos (Hamon, Petitjean, Filinich), y audiovisuales (Gardies).

Debido a que el sistema significativo de las producciones fílmicas comporta la combinatoria de varias materias de la expresión, para el análisis de los órdenes modo y voz de las obras cinematográficas se apelará a los trabajos efectuados por semiólogos del cine o de los discursos audiovisuales como Metz, Bettetini y Jost, y por narratólogos como Branigan y Bordwell.

El segundo momento de la instancia descriptiva estará centrado en la comparación del análisis efectuado a ambos miembros de las distintas duplas en el primero. En tanto tendrá por eje la circunscripción detallada del proceso transpositivo, esto es, la delimitación en cada caso particular del modo de funcionamiento de las distintas operaciones que configuran el pasaje (qué operaciones se efectivizan, sobre qué elementos de los órdenes considerados en lo narrativo y lo descriptivo del texto de partida ellas recaen, qué relaciones entablan entre sí), este momento de cierre de la instancia descriptiva culminará con la identificación del modo de leer al que la transposición analizada responde.

Esta identificación oficiará de bisagra respecto de la instancia siguiente, la interpretativo-explicativa. En ésta las permanencias y los cambios que se detectaren a partir del análisis llevado a cabo en el segundo momento de la instancia descriptiva, se considerarán a la luz de las relaciones que a través de ellos vinculan intertextual e interdiscursivamente a la transposición con otros textos que pueden ser considerados como sus condiciones de producción e igualmente con factores diversos que operarían, asimismo, como restricciones/posibilidades. Es entonces en esta instancia de la investigación en la que la Teoría de los discursos sociales tendrá especial relevancia. En efecto, en ella texto de partida y texto de llegada serán considerados como discursos, esto es, se los indagará en tanto componentes de la red de la semiosis, por lo que los visualizaremos en términos de "circunscripción(es) espacio-temporal(es) de sentido"²¹

Para cerrar la exposición, unos párrafos sobre los diferentes tipos de espacio que aparecen involucrados en la producción de sentido de los textos fílmicos y, en general, de los audiovisuales.

Sabemos, a partir de, entre otros, Rohmer²², a quien seguimos aquí, que el espacio en el cine comporta, además del espacio fílmico, el pictórico y el arquitectónico y que cada uno de ellos remite a técnicas diferentes: el de la puesta en escena y el montaje, en el primero, el de la fotografía, en el segundo, y el de los decorados en el tercero. Pues bien, quizás no haya objetos fílmicos en los que los espacios pictórico y arquitectónico reclamen más atención por parte de los investigadores que las transposiciones, y en especial, las de la literatura. La naturaleza semiológica de las materias significantes que intervienen en los lenguajes inciden de manera decisiva en esto y por ello no resulta superfluo recordar la simple pero esclarecedora puntualización que Chatman formula en *Historia y discurso. La*

¹⁹ Ibid, pág.146.

²⁰ Por ejemplo, las de Serceau y Coremans. Serceau, quien afirma el carácter de práctica de la transposición, plantea que ella se ubica en la confluencia de los lenguajes literario y cinematográfico y de ambas artes y que "cualquiera que sea el nivel o el ángulo bajo el cual se la aborde no es (...) una suerte de calco audiovisual de la literatura, sino un modo de *recepción* y de *interpretación* de temas y formas literarias" (*L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, éditions du CÉFAL, Liège, 1999, págs. 9 y 10). Coremans, por su parte, entiende que toda transformación efectuada a la obra transpuesta por la obra transpositora es efecto de una interpretación que actualiza las estructuras establecidas por el texto literario, el cual se ubica, en la transposición, en nuevas condiciones pragmáticas. (*La transformation filmique*, Peter Lang, Berne, 1990).

²¹ *La semiosis social Fragmentos de una teoría de la discursividad*, pág. 127.

²² Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Union Générale D'Editions, Paris, 1977, págs.11.

*estructura narrativa en la novela y en el cine*²³, donde indica que éste “no puede evitar una representación muy precisa de los detalles visuales. No puede “decir” simplemente: ‘un hombre entró en la habitación’. Éste tiene que ir vestido de alguna manera”²⁴, y, agregamos nosotros, la habitación tiene también que presentarse a la percepción de los espectadores.

Sin embargo, en parte por hacerse eco de lo que ocurre en el ámbito de los estudios cinematográficos, en los que la estructura relato y el espacio fílmico tienen primacía en la descripción, y, en parte, por el lugar destacado que en los análisis de las transposiciones se le otorga a los componentes temáticos, sólo ocasionalmente en ellos se toman en cuenta elementos constituyentes de los espacios pictórico y arquitectural y esto a través de una rápida y desarticulada mención. No considerar estos ingredientes, soportes, en muchísimos casos, de las operaciones de adición, sustitución y manifestación de implícitos, en tanto evidencia el olvido de los caracteres semiológicos de las distintas materias de la expresión y, con ello, el del modo en que la relación decibilidad/indecibilidad se juega en las mismas, conlleva ignorar su potencial significante.

www.de.artesypasiones.com.ar ©DNDA Exp. N° 340514

<p>DEL COTO, María Rosa. “Un Acercamiento Socio-Semiótico a la Problemática de la Transposición del Relato Literario al Cine”, en ROMERO, Alicia (dir.). <i>De Artes y Pasiones</i>. Buenos Aires: 2006. www.deartesypasiones.com.ar</p>

²³ Chatman, Seymour, Taurus, Madrid, 1990.

²⁴ Chatman, S., op. cit., pág.31.